

## A régi zene néhány aktuális előadási problémája J.S.Bach szólóhegedű művei közreadásának tükrében

1981-ben az Editio Musica Budapest kiadásában megjelentek J.S.Bach szólóhegedűre írott szonátái és partitái az én közreadásomban. A rákövetkező évben bemutató előadást tartottam munkámról a Fészek Művészklubban, majd 1984-ben a *Parlando* áprilisi számában megjelent a közreadásomhoz készült Előszó kibővített változata, mely sem eredeti, sem bővített formájában nem került a kottába; a Kiadó egy rövid szinopszissal helyettesítette. Jelen írásom az Előszó, a Fészekbeli előadás és a *Parlando*-tanulmány összevont, néhány azóta szerzett tanítási tapasztalattal és gondolattal bővített változata.

Fészek-klubbeli előadásomra elhozta és bemutatta „barokk” – pontosabban régi építésű, nem átépített, nem modernizált – hegedűjét és vonóját Kertész István, a budapesti Zeneművészeti Szakközépiskola, később a Zeneakadémia tanára. A *g-moll Adagio* egy részletének régi, majd mai – pontosabban *átépített régi* – hegedűn való megszólaltatásával illusztrálta, érzékeltette a kétféle játékmód és hangzásvilág közötti különbséget. A régi hangszer hangolása mélyebb, a fogólap rövidebb és buktatottabb, a láb alacsonyabb és kevésbé domború, a húrok bélből készültek. A vonó kissé ívelt, szőre kevesebb és lazább, súlyelosztása – a csúcs rovására – kiegyenlítetlen. A kisebb feszültség következtében sem a régi hegedű, sem a régi vonó nem bírja a nagyobb nyomást, a középső húrokon a magasabb fekvésekben való játékot és a mai értelemben „tapasztott” legatót, következőképpen a hangzás selymes, levegős és áttetsző. A világosabb, ritmikusabb – alkalomadtán táncosabb – artikuláció, a könnyedebb, fürgébb hangképzés, mindezekkel összefüggésben pedig egy *másfajta* karakterizálás az *eszközök* természetéből adódik.

Ha a vázoltak ismeretében és fényében áttekintjük a ma is használatos – „praktikus”, tehát ujjazatokkal, vonásnemekkel, előadási jelekkel és más utasításokkal ellátott – Bach-közreadásokat, valamint az egyéb, szájhagyomány útján terjedő, különböző iskolák szellemét és kultúráját közvetítő nemes vagy „kalóz” tradíciókat, be kell látnunk, hogy Bach-képünk és -játékunk bízvást revízióra szorul. Vezércsillagul kínálkozik a szonáták és partiták gyönyörű, szinte egy az egyben olvasható és játszható *kézírata*, a ma már mindenki számára faximilében hozzáférhető összöveg, s annak a mai kottairás szabályait követő „modern” alakja, az „Urtext”. És ajánlatos természetesen némi jártasság a maitól sokban eltérő régi kottairás konvencióinak és jelentéstartalmának kiismerésében, a ritmusok, kottafejek, metrikai viszonyok sorok mögötti olvasatában.

A mind ez ideig egyetlen hazai Bach-közreadás, *Hubay Jenő* nagyigényű, koncepciójában egységes – és „Előszavában” meglepően előremutató – munkája minden ízében és megoldásában a romantikus-virtuóz Bach-felfogáshoz kötődik, saját korának hangzásideálját és játéktílusát tükrözi (Universal, 1921). *Carl Flesch* a maga idejében úttörő jelentőségű, napjainkig ható közreadása – bár koncepciója sok tekintetben modern és gondolatébresztő – a megvalósításban, a feleslegesen „kozmetikázott”, didaktikus lejegyzésmódjában mind tudományos, mind zenei és játéktechnikai szempontból elavult. Feltétlenül említést érdemel viszont *Adolf Busch* éppen ötven esztendeje napvilágot látott, a Fleschével egyidős – sajnos jóformán ismeretlen vagy elfeledett – munkája, ami ízlést és stílusérzéklet tükröző megoldásaiban talán legközelebb áll a korszerű Bach-képhez.

Nem is a dinamikai és más előadási jelek hozzáadása, hanem a *legato-íveknek* a kottaképre való önkényes ráaggatása, a szerzői kottaképből egyértelműen felismerhető kötések *átírása*, „korrigálása” változtatta meg leginkább a Bach-képet, amit ebben a romantikus-éneklőre „átfestett” formában örököltünk. (A Bach korában igen ritka, a metrikus súlyviszonyokat elfedni hivatott, ütemvonal fölötti „rákötések” későbbi divatjáról lesz még szó.) Azonban ezt a meglehetősen kíméletlen beavatkozást – amit jogos kritikával revidéálnunk – megértő jóindulattal kell tudomásul vennünk. Hiszen tudjuk, hogy elődeinket az átépített hegedű és a nagyszerű modern vonó vitte kísértésbe. Az eszközök a különböző korok szellemével összhangban hangszépségideált alakítottak ki maguknak: művész és közönsége *élvezte* a szárnyaló, fényes, *éneklő* hangot – mi is élvezzük Brahmsban, Csajkovszkijban... –, és nem hitt az artikuláltabb, puritánabb *non legato* hangzásban. A művész saját korának ízlésére, képére és hasonlatosságára formálta a megelőző korok *másfajta* zenéjét, a közönség pedig – nem kutatva a források, a *másféle* lehetőségek után – elfogadta, gyanútlanul befogadta azok *megmásított* karakterét.

Közreadásomat a bachi kézirat iránti hűség korszerű igénye hívta életre, koncepciómat, szempontjaimat a korhűségre, stílustisztaságra való törekvés alakította ki, megoldásaimban mindezeknek a *korszerű hegedűjátékba való adaptálását* kerestem. A technikai (hangszerszerüségi) szempontok mellett az ujjazatok és vonásnemek *zenei* funkcióját, mint a karaktert és hangszínt, frazeálást és artikulációt, ritmust és hangsúlyt szolgáló és meghatározó *eszközök* szerepét tartottam szem előtt. Első látásra talán szokatlan megoldásaimmal is egyszerűsége, természetessége, praktikumra törekedtem, valamint arra, hogy bebizonyítsam: mai hegedűn, korszerű hangszer- és vonótechnikával is lehet – a kézirat maximális tiszteletben tartásával – korhű, egyszersmind *élő* Bachot játszani.

A „régizene mai hangszere” alapján, a régi-hanszeres előadásmód adottságaiból, jellemzőiből tanulva a modern Bach-játék kialakításán, spektrumunk kitágításán és megújításán fáradozom.

A közreadás alapja a Bärenreiter-nél 1959-ben, BA 5116.sz. alatt megjelent, az összkiadás (Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI., Deutsche Verlag für Musik, Leipzig 1958) szövegével megegyező Urtext kiadás.

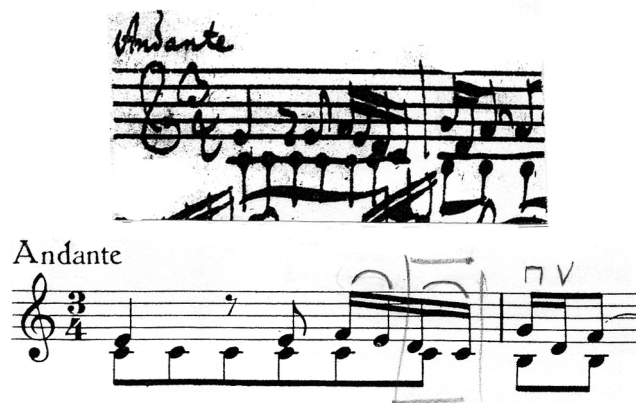
Néhány, a kéziratból hiányzó kötőívet nyilvánvaló analógiák alapján pótoltam. Kiragadott példák, a teljesség igénye nélkül: *g-moll Fúga* 12. ü. utolsó tizenhatodik, *Siciliana* „sóhaj”-motívum, 14. ü. harmadik-negyedik tizenhatodik, 15. ü. első tizenhatodik-csoport, *h-moll Borea-Double* 50., 52., 59. és 61. ü., *a-moll Fúga* 206. ü. első három tizenhatodik, *Andante* 20.-22. ütemekben az első nyolcadok, *Allegro* 9.-13. és 37.-38. ütemekben az akkordfelbontások, *d-moll Allemanda* 15. ü. második triola és 30. ü. utolsó tizenhatodik-csoport, *Ciaccona* 58. ü. utolsó tizenhatodik-csoport és a 67. ü. közepe, 179. és 180. ütemben lévő nyolcadok, *C-dúr szonáta Largo* 6.-7. ü., 10. ü. első tizenhatodik, *E-dúr Menuet I* 4., 6. és 16. ü. első három-három nyolcad, *Menuet II* 18. ü. három nyolcad, *Gigue* 17. ü. nyolcadai.

A kézirat olvasásának és előadásának legszembetűnőbb problémája a mindenkori kísérő hang(ok)nak a vele (velük) egyszerre megszólaló dallamhanghoz viszonyított hossza. A kotta „megfejtésének”, az olvasás megkönnyítésének szándéka indította elődeinket – Hubayt, Flesch Károlyt, Max Rostalt – arra, hogy az eredeti szöveget a „lehetségeshez” idomítsák, vagyis a hangzásképek megfelelően *átírják*. (Ami által az olvasást inkább megnehezítették, feleslegesen komplikálták ahelyett, hogy általánosan érvényesíthető, használható *receptet* adtak volna. Adolf Busch, Galamian, Szeryng közreadása nem „értelmezi” Bachot.) Íme a Flesch-kiadás néhány extrém részlete:



1. példacsoport

A témát (dallamot) *kísérő hangok*, akkord-hangok *hosszának* bachi notációján, a lejegyzésnek a korabeli konvenciókat követő módján természetesen nem változtattam, de a zenei és technikai (megszólaltathatósági) szempontokat figyelembe véve és összeegyeztetve arra az általános érvényű következtetésre jutottam, hogy *a kísérő hang legyen – írott értékétől függetlenül – a vele egyszerre megszólaló dallamhangnál valamivel rövidebb*. Más szóval: *a téma – vagy dallam – hangjait tartsuk egy gondolattal hosszabban, akkor is, ha írott értékük a velük együtt megszólaló kísérő hang vagy hangok írott értékével azonos, vagy azoknál rövidebb*. (Lásd a h-moll Allemanda 4. ü. közepén és a Ciaccona 10.-12. ütemeiben lévő akkordok „modernebb”, a kívánt hangzásnak megfelelő notációját.)



2. példák

Az *a-moll szonáta Andante* 1. ütem végén a dallam tizenhatod *d*-hangjának – mielőtt *c*-re lép – nyilvánvalóan *tovább* kell szólania, mint a kíséret *nyolcadának*, a világos szólamvezetés érdekében. (Ugyanez a helyzet a 8. és 13. ütem ötödik nyolcadán.) Ez a tanulság kulcsot, „receptet” ad minden többszólamúság játékmódjához. Ebben a megvilágításban érthető, hogy az *ilyen* lejegyzés sem felel meg pontosan a kívánt valóságnak:

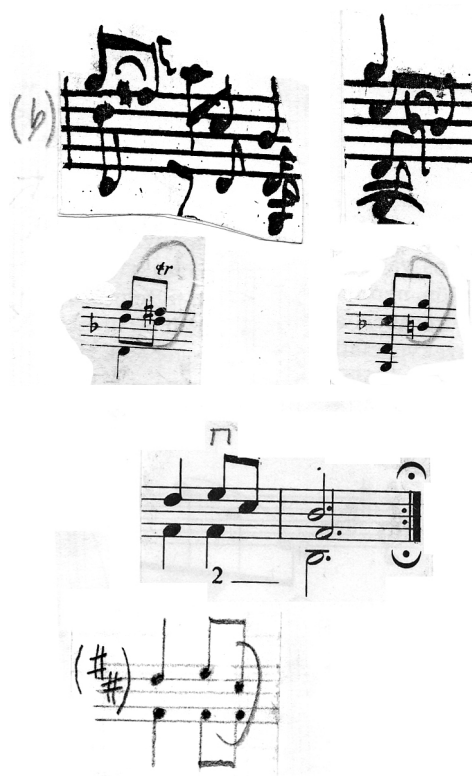
ANDANTE

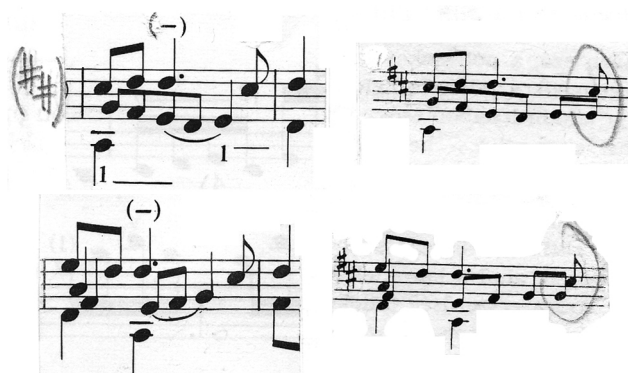
2/A példák (Max Rostal)

Már a ciklus legelső akkordjai a *g-moll Adagio* 1. és 2. ütemében meggyőznek arról, hogy az írott érték csak teoretikus, a *harmóniai érvényességet* jelzi. Íme a kézirat néhány „következetlensége”: a *Siciliana* 5., 7., 9., 10., 11., 15. és utolsó előtti ütemében a dallam tizenhatoda nem „várja meg” a sóhaj-motívum lecsengését; a *h-moll Sarabande* 26. ütemében nyolcad, a 28.-ban negyed a megelőző dallam záróhangja; a *Borea-Double* 22. ütemében negyed, a 24.-ben nyolcad az akkordhangok írott értéke; (nyilvánvaló, hogy a 21. ütemben csak úgy, mint a 23.-ban a negyedeket nyolcadnak kell játszani – vesd össze a *C-dúr Fúga* 186.-200. ütemeivel és az analóg hellyel.) Ugyanígy csupán elméleti a *d-moll Sarabanda* 9., 13. (és 25.) ütemében a trillát alátámasztó

„basszusnak”, az *a*-moll *Fúga* kromatikus második témájának írott értéke. Nehezen magyarázható notációs jelenségeket találunk például a *g*-moll *Fúga* 83.-84., az *a*-moll *Fúga* 263.- 268., vagy a *Ciaccona* 59. és 63. ütemeiben is, melyek értelmezésére természetesen nem vállalkozhatunk.

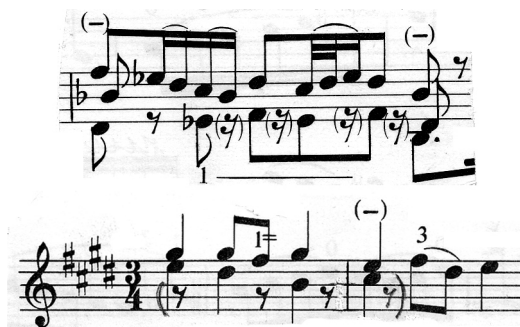
Egyes tételek karaktere (*h*-moll *Sarabande*, *Ciaccona* első *maggiore* változat), máshol a megszólal(tat)ás természetessége, vagy a plasztikus dallamvezetés kedvéért *kivételt* tehetünk a kísérő hangok hosszára vonatkozó fenti „szabály” alól. Ilyen javasolt kivételek, ahol tehát a kísérő hangot (akkord esetében a dallammal szomszédos húron lévő) a továbblépő dallammal együtt – vagy a dallamhangot a továbblépő kíséret fölött – az írott értékig tarthatjuk, a következők: *g*-moll *Adagio* 10. ütem első nyolcad és harmadik negyed, 17. ütem első negyed, *Siciliana* 17. ütem, *a*-moll *Fúga* 177. ütem (a 128.-130. ütemek javasolt játékmódjáról lásd a Megjegyzéseket), *Ciaccona* 178.-180. ütemek, *C-dúr Adagio* 38. ütem harmadik negyed. (Talán fölösleges is említenem, mennyire helytelen egy kísérő hang vonóváltás általi megismétlése – mint azt például a *g*-moll *Adagio* 4. és 17. ütemében az első, a *Tempo di Borea* utolsó előtti, a *Ciaccona* 188. és 192. ütemében az utolsó negyeden gyakran tapasztaljuk.)





3. példák

A hangok hossza *ne legyen* a hangszeresítés vagy a vonásnemek függvénye – más szóval: az azonos ritmusértékű (kísérő) hangok egyforma hosszúak (és karakterűek) legyenek ott is, ahol ezt a hangszeres kényelem könnyen befolyásolhatja (Siciliana 4. ütem, Andante, C-dúr Adagio, Menuet I). *Ne „kettős-fogásokra” gondoljunk, hanem két (vagy több) játékosra, szólamokra!*



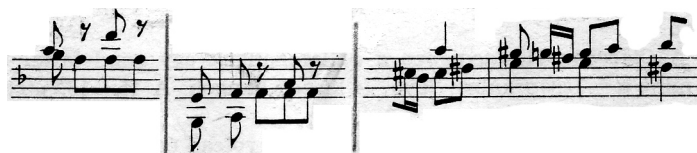
4. példák

Néhány, a hanghosszúságot, az *egyenletes és logikus szólamvezetést* érintő – nyomdatechnikailag nehezen jelölhető – észrevétel: a *g-moll Adagio* 2. ütem közepén lévő akkordból – mint a *Ciaccona* 214. ütem akkordjából – a *b* (dallamhang!) szóljon legtovább (vesd össze 15. ü.). A *h-moll Allemanda* 1. ü. közepén a szopránban lévő *fisz*-t ne tartsuk írott értékéig, mert megtörik a dallamvonal, nem szólal meg plasztikusan a téma *g – e* lépése. A *Sarabande* 4., 16., 24. és – ismétléskor – 8. ütemében az alsó szólam halad tovább, a dallamban „szünet” van. Ha az 5., 14., és 27. ütemben a tizenhatodik kísérő negyedeit az írott értékig tartjuk, egyenetlen lesz a basszus-hangok hossza. Ha a 29. ü. utolsó akkordjában lévő *h*-t túl hosszan tartjuk, a szoprán *g* helyett – mintha dallamhang lenne – lép *aisz*-ra. (Ugyanílyen veszély áll fenn a 2., 17., 20. és 23. ütemben.) A *Borea-Double* 21. ütemében a negyedeiket – mint a

23.-ban – nyolcad értékig tartjuk. – Az *a*-moll *Fúga* 10. ü. elején *cisz*, a 12.-ben *h*, a 109. és 145. ü. elején *c*, a 146. elején *fisz*, a 148.-ban *e*, a 152. ü. elején az alsó *a*, a 156.-ban *h*, a 174. ü. elején *fisz* a témahang, ezért az akkordból legtovább szóljon. (És a félrevezető, „hazug” gerendázás ellenében *utána* kell frazeálni!) – A *d*-moll *Sarabande* 3. ütemében a középszólam hangjait ne tartjuk végig, mert a harmadik negyed *d*-je – basszussá válva, a *b* helyett – lépne *esz*-re. A *Ciaccona* 11. ütemében a dallamhangok egy gondolattal hosszabban tartandók, mint a – szopránban lévő – kíséző hangok. A 15.-16. ütemben a középszólamtól a szoprán veszi át a dallamot. A 214. ü. akkordjáról lásd a *g*-moll *Adagio*hoz fűzött megjegyzést. – A *C*-dúr *Fúga* 147. ü. akkordjából a *fisz* – dallamhang – szóljon legtovább, ne a szoprán *d*. A 186.-200. (és 273.-287.) ütemekben a középső szólam hangjai ne szóljanak össze az üres húrral, mert akkor hosszabbak lesznek, mint a témahangok.

\* \* \*

(-) jelet – jelentése: *témahang*, egy gondolattal *hosszabban tartandó* – használtam olyan helyeken, ahol a (gondatlan) húrsíkváltás, az „ottfelejtett” vonó zavart okozhat a helyes és plasztikus szólamvezetésben, más szóval: ahol a dallam azon a húron indul vagy mozog tovább, amelyiken előzőleg – esetleg a dallamhanggal azonos – kíséző hangot játszottunk. Ezért a (-) jelnek – különösen ha a gerendázás is megtévesztő –, olykor értelmező szerepe van. (A mai kottaírásnak megfelelő „korrekt” gerendázás ilyen lenne:)



5. példák

Néhány példa: *g*-moll *Adagio* 5. ü. harmadik negyed, *Fúga* 17., 24.-25. és 55.-56. ütem (a 60. ütemet vedd össze a *Siciliana* 8. és a *d*-moll *Sarabande* 13. ütemével!), *Siciliana* 15.-16. és 18. ütem, *h*-moll *Allemanda* 8., 10., 12. ütem, *Sarabande* 2., 4., 17., 23., 29., 30. ütem, *a*-moll *Grave* 4. és 5. ütem, *Fúga* 24. ütem és minden hely, ahol a két téma „szerepet cserél”, *Andante* 21. és 24. ü., *d*-moll *Sarabanda* 12. és 13. ü. (lásd a 11. példacsoportban), *Ciaccona* 21. és 208. ü., *C*-dúr *Adagio* 45. ü., *E*-dúr *Menuet I* 11. és 17. ü., a *Loure* számos helye:



The image displays a handwritten musical score consisting of several staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. Key features include:

- Staff 1: Two measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. The second measure has a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Slurs with minus signs (-) are above the melodic line. A '4' is written below the bass line.
- Staff 2: Two measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. The second measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. A '4' is written below the bass line. The final notes of the second measure are marked with '(2)' and '3'.
- Staff 3: Two measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. The second measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. A 'V' is written above the melodic line. The final notes of the second measure are marked with '(V)' and '3'.
- Staff 4: Two measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. The second measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. A '2=' is written below the bass line.
- Staff 5: Three measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. The second measure has a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. A '1' is written above the melodic line. The third measure has a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. A '(3)' and '3' are written above the melodic line.
- Staff 6: One measure. It has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A slur with a minus sign (-) is above the melodic line. A '4' is written below the bass line. The final notes are marked with '2' and '1'.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various articulations like slurs and accents. A '4' indicates a four-note group, and a '(-)' is placed above a note.

Musical notation for the second system, continuing the melody. It includes a '3' with a 'V' above it, indicating a triplet, and a '2' with a '0' above it, indicating a doublet. A '(-)' is also present above a note.

Musical notation for the third system, showing a four-note group with a '4' above it, followed by a trill marked 'tr' with a '1=' above it. A '(-)' is placed above a note.

Musical notation for the fourth system, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3' and a '(-)' above it. A '1' is written below the first note.

Musical notation for the fifth system, showing a sequence of eighth notes with fingerings '1', '2', and '4' indicated above them. A '(-)' and '(4)' are placed below the first two notes.

Musical notation for the sixth system, featuring a doublet marked '2=' with a '2' below it, and a triplet marked '3' with a 'V' above it. A '(-)' is placed above a note.

Musical notation for the seventh system, showing a sequence of eighth notes with fingerings '3', '0', '2', '1', and '4' indicated above them. A '(-)' is placed above a note.



6. példacsoport

Az olyan akkordok, melyek csak valamelyik – többnyire az első – ujjnak egy felsőbb húrra való áttevésével szólaltathatók meg, bizonyítják, hogy az akkordokat a *korabeli vonóval sem* lehetett egyszerre, törés nélkül játszani, és minden akkord-hangot írott értékéig tartani. (Ügyeljünk arra, hogy az ujj óvatlan, hirtelen felemelésekor az „otthagyt” üres húr meg ne szólaljon: Siciliana 18., h-moll Allemanda 1., Sarabande 22., Andante 24., d-moll Sarabanda 21., C-dúr Adagio 22., Fúga 54., 144. és 236. ütem.) – Számíthatunk viszont arra, hogy az alsóbb húrokon megszólaló (basszus) hangok a vonó elvétele után is *tovább zengenek*, fülünkben tovább élnek. Hagyjuk ezért a basszust fogó ujjat a lehetőség szerint minél tovább fekve: gazdagabb, felhang-dúsabb hangzást kapunk. (Hallgassuk meg figyelmesen, és hasonlítsuk össze a *g-moll Adagio* és az *a-moll Grave* első akkordját: egyformán kellene szólniuk!)

„...a 'Bach-vonó' mindenestül modern találmány, amelyet annak az egyedülálló, már csírájában megcáfolt félreértelmezésnek alapján állítottak elő, hogy Bach hegedű- vagy cselló-szólóműveiben törés nélkül kell játszani az akkordokat, minden szólamot végig kitarva. Igen, sok helyütt így van leírva (?), de teljesen világosan bizonyítható, hogy 'arpeggio' volt a zeneszerző szándéka – amint ez a *hangszer természetéből* is következik” – olvassuk Robert Donington *A barokk zene előadásmódja* c. könyvében, Karasszon Dezső fordításában. Az akkord-hangoknak a kéziratban jelölt értéke tehát csak azok *harmóniai érvényességére* utal. (V.ö. a kíséző hangok hosszának jelöléséről fentebb mondottakkal.) – Itt kell megemlékeznünk az egykori Hubay-tanítványról, a skandináv országokban munkálkodott *Telmányi Emilről*, aki meggyőződéssel hitte az általa rekonstruált „Bach-vonó” történeti hitelességét és létjogosultságát. Az akkordok minden hangját a hüvelykujjal állítható kápanak és a laza szőrnek köszönhetően az írott értékig kitarítani képes vonó keltette bizarr hangzás manapság már bizvást a kuriózumok világába utalható.

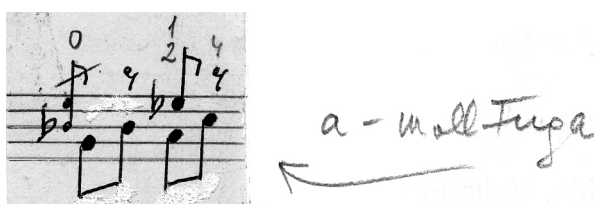
Az akkordok *törésének módja* ne legyen sztereotip, hanem a karakternek, a tempónak, az akkord „környezetének” megfelelő. Ne riadjunk vissza az arpeggiált töréstől, óvakodjunk viszont attól, hogy a három hangból álló záróakkordok – ily módon basszussá előlépő – *kvintjét* a felső (dallam-)hanggal végig tartsuk. (Amint ezt a *h-moll Allemanda* 12., a *Sarabande* 8. ütemében, a *Sarabande*, a *Tempo di Borea*, a *Menuet I* végén, a *Loure* 11., a *Gavotte* 40. és 64., a *Menuet I* 18. ütemében sajnos megszoktuk.) – Használjunk *üres húrt*, sőt alkalomadtán *üveghangot* az akkord-játékban: tisztább, csengőbb hangzást kapunk. Néhány példa: *g-moll Fúga* 81. ü. negyedik és ötödik nyolcad, *Siciliana* 11. ü. utolsó nyolcad, *h-moll Allemanda* 16. ü., *Tempo di Borea* 21. és 22. ü., *d-moll Corrente* 49. ü., *Sarabanda* 1. ü., *Ciaccona* 189., 196. és 198. ü., *C-dúr Adagio* 22. és 25. ü. („kisegít” az üres A a 24. ütemben, lásd a 18. példákat), *Loure* 17. ü. első negyed:

The image contains several handwritten musical examples on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The examples are as follows:

- Top left:** A chord voicing with a bass line. The notes are G4, B4, D5, and G4. Fingerings are indicated: 0 for G4, 3 for B4, 2 for D5, and 1 for G4.
- Top right:** A chord voicing with a bass line. The notes are G4, B4, D5, and G4. Fingerings are indicated: 7 for G4, 7 for B4, 7 for D5, and (0) for G4.
- Middle:** A melodic line starting at measure 16. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A handwritten '2' is written to the right of the staff.
- Below middle:** A chord voicing with a bass line. The notes are G4, B4, D5, and G4. Fingerings are indicated: \* for G4, 0 for B4, (b) for D5, and 0 for G4.
- Bottom left:** A chord voicing with a bass line. The notes are G4, B4, D5, and G4. Fingerings are indicated: 2 for G4, 2 for B4, 2 for D5, and 0 for G4.
- Bottom middle:** A chord voicing with a bass line. The notes are G4, B4, D5, and G4. Fingerings are indicated: 4 for G4, 0 for B4, 0 for D5, and 0 for G4.
- Bottom right:** A chord voicing with a bass line. The notes are G4, B4, D5, and G4. Fingerings are indicated: (0) for G4, (7) for B4, and 2 for D5.

7. példák

↓ jellel jelöltem azt a néhány akkordot, melyeket *visszafelé törve* kell játszani: a-moll Fúga 224. ü. (a korrekt szólamvezetés egyetlen módja, lásd a kotta-példát), C-dúr Adagio 18. és 41. ü., Fúga 111. ü. Mindazonáltal *kerüljük ezt a játékmódot*, ami a vélt és kívánt eredmény, a plasztikus szólamvezetés helyett torz, szokatlan, idegen hangzást eredményez. (A Siciliana 4. és 19., a h-moll Allemanda 16., a Ciacona 9. ütemében a szopránt, a *dallam záróhangját* kell tartanunk, a C-dúr Fúga 24.-26. és 152.-155. ütemeiben a többi szólam is fontos!) Amit nyerünk a réven, elveszítjük a vámon: jobb és szebb tehát, ha az elsőnek megszólaló akkordhang a basszus, *nem* a nyekkenéstől, vakkantástól alig megkülönböztethető szoprán:



8. példa

Figyelembe véve, hogy a szóban forgó művek kíséret nélküliek, következésképpen rendkívül tiszta, salaktalan, mellékzörejmentes – ugyanakkor felhangokban minél gazdagabb, színdúsabb – hangzást kívánnak, szükségét éreztem néhány, tudomásom szerint mind ez ideig csak a pedagógiai irodalomban használatos, a játéktechnikát érintő jelzés alkalmazásának.

A \_\_\_\_\_ jel a *zongora-pedál* szerepét kívánja betölteni: az ujj – többnyire az 1. ujj – *fekve hagyása* biztosítja a basszus, a harmónia tovább élését, ugyanakkor – húr- vagy fekvésváltáskor – megakadályozza a harmónia-idegen üres húrnak az ujj óvatlan felemelésével járó megpendülését:



9. példák

(Grave első akkord, g-moll Fúga 49.-50. ütem)

Ha a fekvő ujjnak a szomszédos húron is „dolga van”, a kvintet kettősfogásban, tehát változatlanul fekvve hagyott ujjal játszunk (g-moll Adagio 3., Fúga 22., Preludio 43.-44. ütem stb.) Különösen indokolt az 1. ujj fekvve hagyása, sőt *előre* letevése – amíg nem vezet a kéz merevségéhez, „lekötéséhez”, és nem gátolja az intonálást – a *fél-fekvésben!* (h-moll Corrente-Double 7., Borea-Double 48.-50., 54.-56. ütem stb.)

The image contains five lines of musical notation for guitar, illustrating techniques for playing a quint with a stationary finger. The first line shows a bass clef staff with a trill (tr) and a double stop (V) over a whole note. The second line shows a treble clef staff with a double stop and a trill. The third line shows a treble clef staff with a double sharp key signature and various fingering patterns (2, 0, 2, 4, 1, 3, 0). The fourth line shows a treble clef staff with a double sharp key signature and a complex fingering pattern (4, 4, 1, 0, 2, 1). The fifth line shows a treble clef staff with a double sharp key signature and a fingering pattern (3, 3, 0 II., 4, 2, 0).

### 10. példák

Az ujjnak *egyszerre két húrra* való letevését javasló = jelet – ami a kvint-áttevés kiküszöbölésével a húrátmenet mellézkörejmentes simaságát biztosítja – nem csak tiszta, hanem bővített és szűkített kvint, illetve kis szekszt és bővített kvart esetében is alkalmaztam (g-moll Adagio 13., Siciliana 6., h-moll Corrente 8., Grave 2., d-moll Sarabanda 12., C-dúr Fúga 95., Largo 1., Loure 20. ütem).

Musical score for guitar, Example 11. The score consists of several systems of music, primarily in bass clef.

- System 1:** Two staves. The first staff is in bass clef with a flat key signature (one flat). It features a melodic line with a slur, a trill (tr), and a double bar line with a '2=' above it. The second staff is also in bass clef with a flat key signature, showing a trill (tr) and a double bar line with a '1=' above it.
- System 2:** One staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with a slur, a double bar line with a '4' above it, and another double bar line with a '1=' above it.
- System 3:** One staff in bass clef with a key signature of two sharps. It features a trill (tr), a double bar line with a '2' above it, a double bar line with a '1=' above it, and a double bar line with a '2 0' above it.
- System 4:** One staff in treble clef with a flat key signature (one flat). It starts with a measure number '12'. The staff contains a melodic line with various ornaments and techniques: a slur with a minus sign (-), a slur with a '2', a double bar line with a '1= 2=' above it, a trill (tr), and a slur with a minus sign (-).
- System 5:** One staff in bass clef with a key signature of two sharps. It features a double bar line with a '1' above it, a double bar line with a '1' above it, a double bar line with a '1=' above it, a double bar line with a '4' above it, a double bar line with a '1' above it, and a double bar line with a '3=' above it.
- System 6:** One staff in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with a slur, a triplet (3), a slur, a double bar line with a '0' above it, and a double bar line with a '1=' above it.
- System 7:** One staff in bass clef with a key signature of two sharps. It features a double bar line with a '1=' above it.

11. példák

A felsőbb húrra lépő kvint, vagy lassabb tempó esetén (ott is, ahol a = jel áll) az ujjat – egyszerre letevés helyett – inkább csúsztassuk át a szomszéd húrra: fontos, hogy ne emeljük fel a fogólapról. Máskor a kvint-áttevést a még simább *ujj-cserével* (ujj-váltással) helyettesíthetjük, ami különben a *hangismétlésnek* is ismert, deklamáló, szótag- kimondó, tehát artikuláló eszköze.

Igen fontos a *4. ujj vagy üres húr* helyes megválasztása, különösen a 3/8, 6/8, 12/8 és 3/4 metrumú tételekben (g-moll Presto, h-moll Corrente, két Gigue). Ügyeljünk arra, hogy a hat hangból álló csoportok (ütemek) negyedik hangja ne kapjon súlyt, mert ez felborítja, eltorzítja a hármas lüktetést, a metrum triolássá válik. Különösen veszélyesek azok a helyek, ahol az első három hang *legato*: a kötés utáni hang könnyen kap rossz hangsúlyt, „kiugrik”. Figyeljük meg (a *legato* részekben is), hogy az adott helyen mi ritmikusabb: a 4. ujj vagy az üres húr, melyik hangok között legyen húr váltás. – A gyors, *non legato* játékban *vonótechnikai* szempontból sem közömbös, hogy 4. ujjat vagy üres húr választunk, ha tekintetbe vesszük, hogy az *alsóbb húr lefelé* – *felsőbb húr fölfelé* a húrsíkváltás, vonó-forgás természetes iránya. (Ezért választottam talán szokatlan, de „jól fekvő”, „fordított” vonásnemet többek közt a g-moll Fúga 66.-68., a d-moll Giga 17.-20. és 36.-40., a Preludio 98.-104. ütemekben.)

A *pontozott* (nyújtott) ritmusú *non legato* részekben vagy motívumokban csakúgy, mint a „tarantella”-képletben a hangtávolságtól (hangköztől) függetlenül mindig a *hosszú hang után* – vagy a szünetben – váltsunk húr vagy fekvést! (Siciliana, h-moll Allemanda, d-moll Corrente, Ciaccona első és második variáció, Loure.)

Az ujjazatokból csak a fekvésváltást, a vonásnemek közül az azonos irányú *folytatást* jelöltem. A Bach-játék igényli és feltételezi a *balkéz-legato* el-sajátítását és alkalmazását, ami azt jelenti, hogy húr váltáskor (húratmenetnél) – a vonó húrsíkváltását *megelőzve* – az ujjat előkészítjük, a következő hangra (az új húrra) némán, előre letesszük. Nem használtam külön jelzést a – bármelyik irányú – *nyújtásra*, de tudnunk kell, hogy a szomszéd fekvésekből *fekvésváltás nélkül* kölcsönvett hangok használata, a fekvések kalodájából szabadult, oda-vissza nyújtásra alkalmas, fekvésközi – mint Szigeti József nevezi: *nyitott* – kézhelyzet a korszerű balkéz-technika egyik feltétele, és – a zenét „rajzolva” kifejező vonókezelés mellett – a kulturált hangszerjáték legfőbb ismérve.

Nem használtam külön jelzést a *vonóbeosztás*, *vonóhely* meghatározására sem: kiderül a vonásnemből, adódik a zenei anyagból. Nem is igen rögzíthető, hiszen az adott vonásnemen belül is változhat, a karaktertől, tempótól, a hangszer, a vonó, vagy éppen a játékos adottságaitól függően. De ne feledjük: a vonó gazdaságos, tudatosan megtervezett (tehát nem esetleges, kizárólag a hangszeres kényelemtől függő) beosztása – mint az éneklésnél a légzéstechnika, a levegővétel és levegőbeosztás – a hangképzés, dallamvezetés és dallamformálás, értelmezés, frazeálás legfontosabb, mégis eléggé elhanyagolt



eszköze, afféle jobbkez- vagy *vonó-intonáció*. Jó vonóbeosztás, a megfelelő vonóhely kiválasztása nélkül a legjobb vonásnem is értelmét veszti, és fordítva: a jó vonásnem visszahat, visszautal, szinte kényszerít a helyes vonóbeosztásra, meghatározza a vonóhosszt és vonóhelyet.

Feltéve, hogy Bach kifejezetten nem *úgy* kívánta és jelölte – mint a g-moll Presto 59., 63., 117.-121., a d-moll Corrente 16.-17., a Ciaccona 49.-51., 69., -71., 221.-223. és 245.-249. ütemeiben –, kerüljük a *legato* dallam vagy motívum záróhangjának „rákötését”, mert a záróhangot – csakúgy, mint egy énekszólámét szótaggal – ki kell „mondani”, tehát vonót kell rá váltani, természetesen hangsúly, lökés nélkül. A *hosszabb legato-íveket* (g-moll Adagio, Grave stb.) – ha egyáltalán – viszonylag hangsúlyos helyen, ütésen (ütés előtt) bontsuk, mert ez egyszerűbb, természetesebb és kevésbé feltűnő, mint bármely más kísérlet a vonóváltás leplezésére.

\* \* \*

#### MEGJEGYZÉSEK

*g-moll Adagio* — az 1. ütem közepén lévő akkordban a *c*, valamint a 8. ütem elején a *g* „kitartása” nem kötelező! Ügyeljünk az egyes legato-ívek végét cifrázó *daktilusokra*, és ne trioláítsuk őket (az 1., 9. és 20. ütemben kétszer, a 3., 7., 8., 10., 11., 13., 14., 19. és 21. ütemben egyszer-egyszer)!

*Fúga* — ügyeljünk a helyes frazeálásra: a téma *mindig* az ütem második nyolcadán indul, a látszat néhol – mint a 17., 25., 55.-56. ütemben – csal! A 35.-41. ütemeket játszunk valamilyen „bontásban”, „quasi arpeggio”: a puszta akkordok nagyon idegenek ebben a környezetben. (V.ö. a Ciaccona arpeggióival. Hogy Bach nem írta elő? Talán mégis így gondolta...) A tételvégi „kadenciáról” lásd az a-moll Fúgához fűzött megjegyzéseket.

*Siciliana* — ne törjük visszafelé a 4. ü. közepén és a 19. ü. elején lévő akkordot, tartsuk inkább a dallam záróhangját. A 12. ütemben siciliano-rítmusú dallam van a szopránban!



12. példa

*Presto* — vigyázzunk, hogy a metrum ne torzuljon, a ritmus ne váljék triolássá, tehát az egyes ütemek *negyedik* hangja *ne* kapjon súlyt. (Különösen veszélyesek az 1.-3., 25.-29., 75.-77. és analóg ütemek.) Játsszuk a tételt „gigue”-képlettel a háttérben:



### 13. példa

A *h-moll partita* Double-jait hozzávetőleg abban a tempóban játsszuk, mint a tételt, amelyhez tartoznak. (Az Allemandáét dupla tempóban.)

*Allemanda* — az 1. ü. közepén lévő akkordban a szoprán *fisz-t* ne tartsuk írott értékig: az *e* dallamhang! Ne törjük visszafelé a 16. ütemben lévő akkordot, tartsuk inkább a dallam záróhangját a szopránban: lásd a 7. példacsoportot.

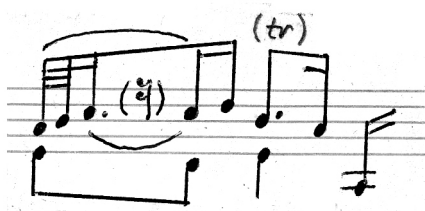
*Corrente* — ügyeljünk a *hármás* metrumra, az ütemek negyedik hangja – a legato akkord-felbontások utáni nyolcad – ne kapjon súlyt. A *Double-Presto* 65.-68. ütemeiben, ha az első hangokról az ujjat óvatlanul felkapjuk, az üres húrok könnyen megpendülnek.

*Sarabande* — a 20. ütemben a *g* dallamhang, énekeljük végig. A *Double* kéziratában nincs semmilyen kötőív. Úgy gondolom azonban, nem vétünk a bachi szellem, a barokk előadási gyakorlat köztudomásúan variálós és díszítő kedve ellen, ha ezt a tételt – mintegy improvizálva – valódi *hegedűs* fantáziával, kötésekkel ékesítjük. Lehet – és mintha a puritán kottakép is erről árulkozna –, hogy Bach maga is el-eljátszadózott a kidolgozatlanul hagyott anyag spontán kötögetésével, sőt talán tanítványai ízlését, rátermettségét tette próbára velük... „A kötés és a hangsúly teljesen egyéni arcot ad a dallamnak... Ezért nem elég csak igen pontosan figyelembe venni az előírt és megjelölt kötéseket, hanem az olyan zeneműben, amelyikbe semmi sincs beleírva, magunknak is tudnunk kell a megfelelő helyen, *jó ízléssel* kötéseket és hangsúlyokat alkalmaznunk.” (Leopold Mozart: *Hegedű-iskola*, XII./11., Székely András fordítása, kiemelés tőlem.)

*Tempo di Borea* — ajánlatos az 3.ujjat – az 1.ujjal egyszerre – némán, előre letenni. A *Double* 21. ütemében a negyedeket – mint a 23. ütemben – nyolcad értékig tartsuk.

*a-moll szonáta, Grave* — az első akkordban hagyjuk fekvő az 1.ujjat: tovább zeng a basszus, gazdagabban szól az üres E, és véletlenül sem pendülhet meg az üres G. Utána a *g-t* zajtalanul „visszakapott” vonóval játsszuk.

A 2. ü. közepén, bár a kéziratban nem szerepel, játszhatunk – a 3.-4. ü. és a C-dúr szonáta Largo 9. ü. analógiájára – *e*-t a trillázó *gisz* alá. A 10. ütemben a *h*, a 20. ütemben az *e* írott értékig tartása – a tradíció ellenére („így van a kottában...”) nem kötelező! A 21. ütemben ne tévesszen meg bennünket az írásmód: a felső *d* témahang. (V.ö. a 6. ütemmel, a h-moll Sarabande és a Ciaccona végével.)



14. példa

Az egyes legato-ívek végén található *daktilusokról* lásd a g-moll Adagiohoz fűzött jegyzetet! Az utolsó előtti ütemben lévő kettős hullámvonal *nem* dupla trillát, hanem feltehetően csúszást vagy/és vibrátót jelent. (A trillát vétek fölülről, a felső váltóhanggal kezdeni!)

*Fúga* — ügyeljünk a helyes frazeálásra: a téma mindig a *két tizenhatoddal* indul. (A gerenda sokszor megtévesztő, nem mond igazat – mint például az 5., 6., 9.-16. és analóg ütemekben. V.ö. g-moll Fúga 17. és 25. ütem.) Az 5.-6. és analóg ütemekben a nyolcadok egy gondolattal *hosszabbak* legyenek, mint a kísérő negyedek – kivéve ott, ahol a negyed a szólamcsere következtében a motívum záróhangja (pl. 24. ü.) – A 46. és analóg ütemekben a középső szólam hangjai ne szóljanak össze az üres húrral, ne legyenek hosszabbak, mint az alsó szólaméi. A 44., 72., 136., 165. és 279. ütemben lévő kadenciális zárásokat *ne játsszuk kötve*, legfőljebb azonos vonó-irányban („újra le, újra föl”): a kéziratban nincs kötőív, a tizenhatodok (a „hazug” gerendázás látszata csal!) nem az őket megelőző, hanem az utánuk következő domináns-tonikai hangokhoz tartoznak. A 128.-130. ütemek javasolt megoldása:



15. példa

A 258. ütemben az *a* kettőzését mellőzhetjük: ha második fekvésben játsszuk, megszabadulunk egy rendszerint rosszul hangzó, kellemetlen akkordtól. (Az F-dúr kvartszext megszólaltatása a „természetes” fekvésben csakis hangkettőzéssel lehetséges...) A tételvégi harminckettedeket – mint a g-moll Fúga végén lévő hatvannegyedeket – *kadencia*-szerűen, szabadon játsszuk. (Az a-moll Fúga futamait Sigiswald Kuijken és Sergiu Luca is *kötve* játssza!) Utána – barokk hagyomány! – „quasi Adagio”.

*Andante* — a kísérő szólam hangjainak egyenletességére ott is figyelünk, ahol a dallamban szünet van! A 3., 6. és 7. ütem „megfejtése”:



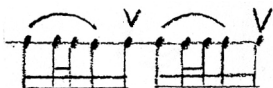
16. példa

Igen hasznos és tanulságos, ha az *éneklő* szólamra írott „air”-típusú tételt előbb kíséret nélkül, tetszőleges ujjazattal, csak a „dalt” hallgatva-formálgatva, majd néma kísérettel, az ujjakat a választott ujjazattal némán letéve, a dallamot *változatlan igénnyel* hallgatva el-eljátsszuk. Ez a kísérlet a technikai körülményektől függetlenítt dallamjátékot segíti (és fülünket nyitogatja), ezért haszonnal alkalmazhatjuk mindkét Adagio, a Grave, a Largo, a Loure, sőt a Sarabande-ok, Menuetek tanulásakor is.

*Allegro* — a 3.-4., 17., 27.-28. és 42.-43. ütemeket Sigiswald Kuijken a Bach által annyira kedvelt „anapesztus” kötésekkel játssza (v.ö. d-moll Allemanda 14., 21., 31.-32. ütemek, a Ciaccona 65. ütemében kezdődő variá-

ció, E-dúr hegedűverseny III. tétel utolsó epizód), és – tudomásom szerint, szerény egyetértésemet kiváltva – ő az egyetlen, aki „kijavítja” az 56. ütem negyedik hangját *e*-ről *cisz*-re, helyt adva ezzel az „arpeggio”-taktus *egyik* logikájának. A 44. ü. közepén tegyük le az 1. ujjat a *h*-val egyszerre, kvint-fogásban az *e*-re is, hogy az üres D ne zengjen át a tonikai oldásba.

*d-moll partita, Allemanda* — ne legyen lassú, nehézkes. Figyeljük meg, hol vannak „6/4”-es ütemek és *igazi* súlyok, melyik ütemek „egy”-e *nem* súlyos. A 11.-12. és 20.-21. ütemeket úgy játsszuk, mintha pontozott (nyújtott) képletek lennének – nem kötelező „meghosszabbított” vonóval!



*Corrente* — mindkét rész elején gondoljunk a pontozott ritmusra: a felütés legyen rövid, és ne torpanjunk meg az akkord előtt. Tegyük le előre az ujjakat – és a legfölső (téma-) hang szóljon legtovább.

*Sarabanda* — tegyük le előre az 1. ujjat. A 21. ütemben lévő d-moll akkordban úgy tegyük át az 1. ujjat a-ról f-re, hogy az üres G meg ne pendüljön.

*Giga* — ügyeljünk arra, hogy a különálló nyolcadok *egyforma* hosszúak – pontosabban: *rövidek* – legyenek. A 7., 8.-9., 10.-13., 16.-17. és analóg ütemekben a kötőív utáni tizenhatod óvatlan meghangsúlyozása, „megbökése” felborítja a metrikus rendet, triolákra bontja a három-nyolcadot. A „háttérben” tartsuk meg a *gigue*-ritmust: az *ötödik* tizenhatodokra tegyünk picit hangsúlyt. (Lásd a 13. példát.)

*Ciaccona* — csonka ütemmel, „negyed szünet” után a *második ütésen* indul, és ez a struktúra csaknem az egész darabban megmarad. (Hosszú felütés, ami a következő ütem „egy”-ére vezet. V.ö. Coda, ahol az utolsó előtti két ütem *nagy hemiola*, a záró ütem teljes 3/4 értékű, a megelőző nyolcad – a helyes szólamvezetésnek megfelelően – *üres D-vel* játszandó. Ha trillázunk a domináns *e*-n, a trillát – a hangismétlést elkerülendő – a *felső váltóhangról* indítsuk.) A 9. és 13. ütemben az akkord visszafelé törése (az üres D tovább zeng!), a 13. és 17. ütemben az alsó *d* kettőzése elhagyható. A 10.-11. (és 14.-15.) ütemek négyeshangzatait úgy játszunk, hogy az akkordok oda-vissza törésekor ne szakadjon meg a dallamhang, tehát a vonó ne hagyja el a D-húr síkját. Az 58. ütemben a szoprán *e – f* lépést rendszerint hangszín-törés zavarja meg. Játsszuk inkább evvel az ujjazattal:



17. példa

A nagy arpeggiós rész egyhangúvá válik, ha végig a nyolcad-alaplüktetést halljuk. Formáljuk meg, építsük föl a harmóniai történések mellett a hosszabb és rövidebb akkordok, nyolcad-mozgások változatosságát, érzékeltessük a *háromnegyedes* metrumot! A 121.-124. ütemekben ne álljunk ellen a hangok „szabályos” ritmusból kilépő csoportosításának (4x3 plusz 1x5). Ne „készítsük elő” a 126. ütemet: a 125. ütem „súlyos!” – A 214. ütem akkordjában *b* a témahang! – A 236.-240. ütemekben a középső szólam hangjai ne szóljanak össze az üres húrral: ne legyenek hosszabbak – más szóval: ugyanolyan röviddek legyenek –, mint a „basszus” tizenhatodai.

*C-dúr szonáta, Adagio* — kíséző negyedeit kb. nyolcad értékig tartsuk, de a basszus hangjait fogó ujjat hagyjuk a lehetőség szerint minél tovább fekvé. (Lásd az Andantéhoz fűzött jegyzetet.) A 22.-23. és 27. ütemben a négyeshangzatok törésekor szinte elkerülhetetlen, hogy a „tenor” szólam megszakad, ha a vonó elhagyja a D-húr síkját. A hagyományos, de mindig rosszul, idegenül hangzó oda-vissza törés helyett a következő megoldást javaslom:



18. példák

Ne törjük visszafelé a 28. és 29. ütembeli akkordokat sem: a téma anélkül is megszólal, és szebben szól a szoprán. – A pontozott (nyújtott) ritmust – ismereteink szerint – Bach korában ha nem is mindig „élesen”, de semmiképpen sem „pontosan”, különösen nem „lustán” játszották!

A *Fúga* 54. ütemének basszusa az előző ütem szeptimének oldása: ne hanyagoljuk el, és vigyázzunk, hogy az 1. ujj felemelésekor az üres G meg ne pendüljön. A 147. ü. akkordjából a *fisz* – dallamhang – szóljon legtovább, ne a szoprán *d*. A 186.-200. (és 273.-287.) ütemekben a középső szólam hangjai ne szóljanak össze az üres húrral, mert akkor hosszabbak lesznek, mint a témahangok. A 243. ü. *C-dúr* akkordjából elhagyhatjuk a felső *c*-t: az üres E elkerülésével kiegyenlítettebben szól a dallam:



19. példa

A 245. ütem elején az 1. ujjnak az *e*-re való néma letevésével megakadályozhatjuk, hogy a megelőző akkordból az üres D átcseggjen a tonikai oldásba. („Hiányzik” egy olyan akkord, mint a 66. ütemben lévő.) Az utolsó akkordból ne a szoprán *g*, hanem a vezérhang oldása, a *c* szóljon legtovább.

*Largo* — a kíséző *nyolcadok* a dallam *tizenhatodainál* valamivel *rövidebbek* legyenek – ott is, ahol a dallamban szünet van (6., 12. és 16. ütem, lásd az Andantéhoz fűzött jegyzetet!) Az 1. ü. közepén, hogy az üres D meg ne szólaljon, hagyjuk az 1. ujjat fekvé, és kvint-fogásban csúsztassuk lejjebb.

*Allegro assai* — ügyeljünk arra, hogy a téma *nyolcadai* egyforma *hosszúak* legyenek. Más szóval: a második *nyolcad* *ne* legyen *tenuto*! A 22., 24., 38., 39. és analóg ütemek harmadik *tizenhatod-csoportja* a „skálázó”

látszat ellenére úgy is értelmezhető, hogy ott is érvényesül a „többszólamúság”, és ez – az analóg helyeken is – a megfelelő ujjazattal érzékeltethető:



20. példa

*E-dúr partita, Preludio* — A 19.-28. (és 69.-78.) ütempárokban érzékeltetni kell a *késleltetést*: a páratlan ütemek diszsonanciája a páros ütemekben oldódik. Az 59. ütem a téma szubdomináns visszatérése, a 130.-tól „Coda”. A 134.-135. ü. „quasi adagio” (ha trillázunk a domináns *fi*sz-en, a trillát kezdjük felülről), utána „a tempo”.

*Loure* — ne feledjük: a Sicilianával rokon *tánc*tétel.

*Gavotte en Rondeau* — a 80. ütem közepén, hogy az üres A meg ne pendüljön, hagyjuk az 1. ujjat fekvő, és kvint-fogásban csúsztassuk feljebb.

*Menuet I* — a kísérő negyedeket egyenlő hosszán játszunk – és rövidebben, mint a téma hangjait –, különösen azokban az ütemekben, ahol a dallamban nyolcad-mozgás is van.

*Menuet II* — vajon nem kellene a nyolcadokat az 5., 13. és 27. ütemben – az analógiák alapján – kettesével kötve játszani? Utána Menuet I – mint a cselló-szvitekben – *da Capo*.

*Bourée* — a 15. és 27. ütemben az 1. ujj maradjon fekvő, és csúszson kvint-fogásban félfekvésbe.

*Gigue* — ügyeljünk arra, hogy a kötőív-végi és a „külön” nyolcadok egyforma hosszúak legyenek. (V.ö. d-moll Giga, C-dúr Allegro assai.)

A *díszítések* dzsungelében való eligazítás nem az én feladatom. A tájékozódás megkönnyítése céljából a *trilla* játékmódjaira vonatkozó rövid áttekintést mellékelek a teljesség igénye nélkül. Ezúton köszönöm *Somfai László* tanár úrnak, hogy hozzájárult rendkívül szemléletes „használati utasítása” közléséhez, ami egyik zeneakadémiai előadásán mint „hand-out” került hozzám.

\* \* \*

A korszerű közreadási szempontoknak megfelelően a művek megszólaltatásának voltaképpen *legfontosabb* tényezőire – karakter, tempó, tempó-módosítás, frazeálás – munkám nem ad semmiféle eligazítást. *Dinamikai* jelzést a kéziratban az a-moll szonáta Allegro, az E-dúr partita Preludio, Bourée és Gigue, valamint a d-moll partita Giga tételében találunk (ez utóbbi 27. ütemében – a 12. ütem analógiájára – a hiányzó „f” jelzést pótoltam), ezek alapján következtethetünk arra, hogy a korabeli előadási gyakorlatban *forte* – értsd: *természetesen* – volt az *alaphang*. (Mindig „pianóval” találkozunk elsőknek, azt

„oldja föl” a „forte” – ilyen „echo” dinamikával élhetünk máshol is, például az Allegro assai-ban, a Gavotte 82.-85. ütemeiben.) Az előadási jelek hiánya nem mentheti azonban a megszólaltatás személytelen, „objektív” egyhangúságát, nem jelentheti azt, hogy játékunk ne legyen hajlékony, árnyalt, kifejező.

A jeleknek, az írott kottának végül is fel kell *hangzania* – s akkor a g-moll Adagio, a Grave, a „Chaconne” néhány részlete – a metrikus súlyok felügyelete mellett is – kötetlen *parlandót*, a nyújtott ritmus, mint tudjuk, *élesebb* pontozást, a tánctételek hangsúlyozott *karakterizálást*, a gyors tételek eleven, lüktető *ritmust*, a fűgák fegyelmezett *tartást* és kiművelt akkordjátékot, közjátékaik „improvizáló” kedvet, a kadenciák és arpeggiók virtuozitást, a C-dúr Fuga korál-témája emelkedett, a Ciaccona témája és a két Sarabande ünnepélyes és epikus, az Andante és a Largo meghitt, lírai *éneklést* kíván. Mindazonáltal kerüljünk minden szélsőséget a dinamikában és a tempók megválasztásában, és kerüljük a „művészi” ujjazatokat...

Az *autográf* precíz olvasatától, a kottában foglaltak korrekt, lelkiismeretes leképzésétől még nem lesz az előadás *sem jó, sem szép*. Ha nem foglalja el méltó rangját az *egyéniség*, nem hevíti *meggyőződés*, nem támogatja a felfedezés és birtokbavétel nyughatatlan, meg-megújuló öröme, az előadás hiába korhú, „hiteles” és – non vibrato...

Megoldásaim javaslatok csupán, a lehetőségek végtelenjéből. Figyelemfelkeltés a Bach-játéknak, minden hegedűs *panem nostrumának* szépségeire és – buktatóira. Végül egy jó tanács: használd ki, hogy szóló szonátát játszol, nem kell alkalmazkodnod, és hangold mélyebbre a hangszered. Puhább hanggal, melegebb színekkel fogja meghálálni!

Munkámat mesterem, Zathureczky Ede emlékének ajánlom.

Csobánka, 1979. Pünkösöd vasárnapján.

\* \* \*

Három évtized – egy emberöltő – távlatából jólesőn tapasztalom, hogy az elképzelt korhú, egyszersmind korszerű régizene – azon belül elsősorban Bach – interpretáció milyen alig remélt színvonalra jutott, elsősorban kiváló, nyitottabb szemmel-füllel tájékozódó művészpálánták jóvoltából. Mindazonáltal – újra olvasva írásomat – örülök, hogy annak idején megfogalmaztam néhány gondolatot a Bach-játékról azoknak, akik szívesen kapnak írásos támaszt érdeklődésükhöz, támpontokat már életerős elképzeléseikhez, azoknak, akik átestek a historizmus gyakorlatának másik, „non vibrato” oldalára, és azoknak, akik már föl is egyenesedtek...

2009. szeptember



## A díszítésekről

/ Az ütemszámok, ha nincs másképp jelölve, a g-moll Adagióra vonatkoznak/

- 1./ A főhangot vele azonos hang előzi meg /hangismétlés/ - a trillát a felső váltóhanggal /fölsülről/ kezdjük /2.,3.,9.,16.ütem/
- 2./ A főhangot a díszítő hanggal /felső váltóhanggal/ azonos hang előzi meg /késleltetés, a kéziratban rákötve/ - a trillát, a főhanggal kezdjük /4.,12.és utolsó előtti ütem/ természetesen
- 3./ A főhangot nagyobb hangközlés /terc, szűkített kvint, szeptim/ előzi meg - a trillát fölsülről kezdjük /8.és 14.ütem/
- 4./ Egyszerű díszítés, többnyire átmenő hangon - a trillát a főhanggal, tehát nem fölsülről kezdjük./5.és 13.ütem/

A fölsülről kezdett trilla felső váltóhangját /kezdőhangját/ ütésre, mindig a kísérő hanggal egyszerre játsszuk, csakúgy mint az előkét a g-moll Adagio 11., az E-dur Menuet I 12. /vagy a G-dur csellósztvit Allemande 23., a D-dur Gavotte I 20./ ütemében:

Ne játsszuk /kéthangos/ utókát a g-moll Adagio 4., az a-moll szonáta Andante 10., a d-moll Sarabande 13. és a Loure 1.és 2. ütemében. A ritmus-érték feléig trillázzunk, majd éneklően vezessük tovább a dallamot.

Ugyanez vonatkozik a pontozott /nyújtott/ ritmusú és az át-kötött, trillával díszített hangokra is: a nyújtópont értéke /sz át-kötött hang/ díszítés - és kísérő hang - nélkül marad. /Lásd g-moll Adagio 5.,8.,12.,14.és utolsó előtti ütem./ De a kiírt kéthangos utó-kával ellátott, pontozott ritmusú hangon végig trillázhatunk /2.és 16.ü./

/a kottasorok fölött a példák sorszáma, alatt az ütemszámok/

J.S.Bach, g-moll hegedű szólószonáta, az Adagio 11 tr-ja:

Somfai László összeállítása

<p>Felső váltóhangról indul: 1.,2.,5.,6.,9.,10.</p> <p>Előkéhez kötött főhang-ról indul: 3.,7.,11.</p> <p>Főhangról indul: 4.,8.</p>	<p>Utóka van (kiírt): 1.,2.,6.,8.,10.</p> <p>Utóka nincs: 3.,5.,7.,9.,11.</p> <p>1-hangos utóka: 4.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------



SANDOR VEGH

AM PFISTERHÖLZLI 20  
CH-8406 GERFENSEE  
TELEFON (01) 940 76 00

TÖRRING-STRASSE 11/A  
A-5020 SALZBURG  
TELEFON (0 62 22) 31488

(1982. május 5.)

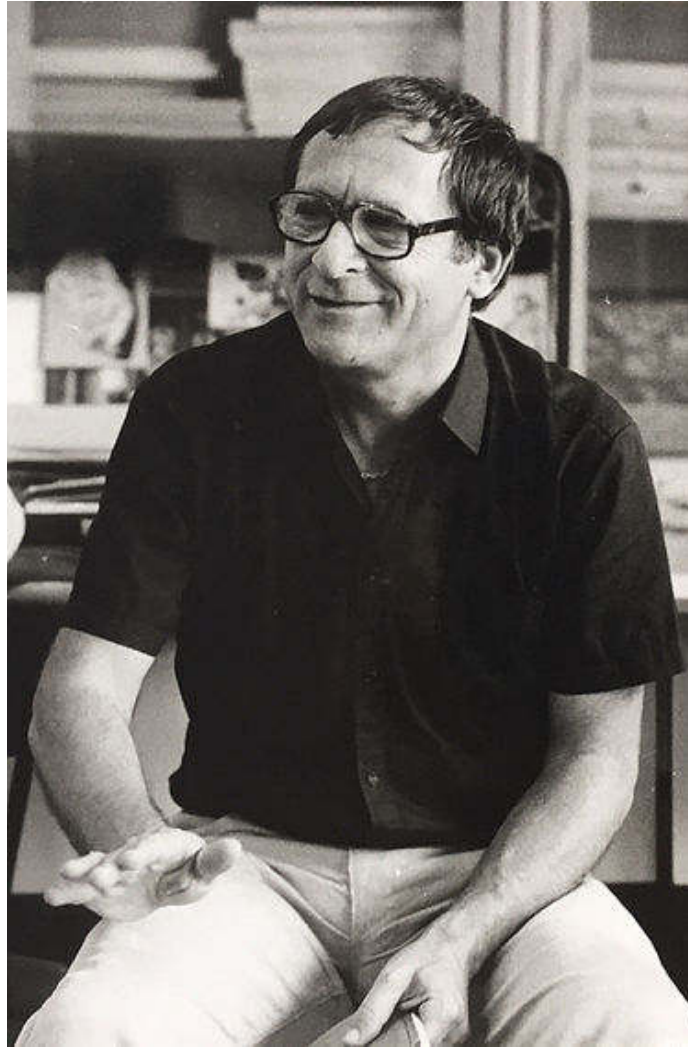
Lebes Barátom,

Már régen vártalakon kedves írás, de annyira mindent  
jött köze, hogy ez már szinte dicshívőnek hellel t.  
De hát így van, ha az ember meg 70-éves korában  
is fél utóví marad.

Nagyon megörültem kiadványodnak sok minden  
ben hasznos resumére jöttél. Idém volt jól  
átértem és az bizonyos tudással átgondoltan  
meg kell mondjam, hogy főleg a zenei értékek.  
De is megoldhatatlanok sokan közülük és a  
Bach-i interpretáciát. Bravo!

Szeretlek és az emléked is becséletesen Veled  
Éle Végé Sandor

**Dedvich Sándor** (Szeged, 1935. január 19. – Budapest, 2016. január 20.)  
hegedűművész, a Bartók Vonósnégyes alapító tagja, a Liszt Ferenc Zeneművészeti  
Egyetem professor emeritusa.



A Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskolán végzett tanulmányai után 1948 és 1954 között a budapesti Zenekonzervatóriumban tanult hegedűt és zeneszerzést, R. Zipernovszki Mária és Sugár Rezső irányítása alatt. 1954-ben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán folytatta hegedűtanulmányait, ahol Zathureczky Ede és Katona Béla voltak a mesterei. A főiskolán 1959-ben végzett – kitüntetéssel.

Már főiskolás korában, 1957 és 1984 között az Állami Hangversenyzenekarban játszott, emellett az Országos Filharmónia szólistája is volt, 1957-től 1967-ig a Magyar Kamarazenekar tagja volt, 1958-ban pedig – második hegedűsként – alapító tagja volt a Komlós-, a későbbi Bartók vonósnégyesnek. 1981 óta a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem oktatója, 1991 óta egyetemi tanár, professor emeritus volt a vonós és húros hangszerek tanszékén; kamarazenét oktatott.

A Bartók vonósnégyessel bejárta szinte az egész világot (Európa, USA, Kanada, Ausztrália, Új-Zéland, Japán, Hongkong, Fülöp-szigetek, Szingapúr). Hazai és külföldi mesterkurzusok sorát tartotta (Szombathelyi Bartók Szeminárium, Pécs, Fertőd, Kolozsvár, Görögország, Anglia, Németország, Hollandia, Svédország, Ausztria, Brazília, Japán, Svájc).

### **Főbb publikációi**

- Könyvek:
  - *Mi a vonósnégyes?* Zeneműkiadó, Budapest, 1985, 2005
  - *A vonósnégyes egykor és ma.* Rózsavölgyi és társa, Budapest, 2005
- Közreadások:
  - Bach hegedű szólószonáták és partiták
  - Corelli szonáták
  - Paganini Barucaba-variációk
  - Mozart és Riedling hegedűversenyei
  - Bartók-duók
- Átiratok:
  - Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Brahms, Bartók

### **A Parlandóban megjelent írásaiból:**

Beszámoló és gondolatok Nyíregyházáról (1999/5.)

A Bartók-duókról – vademecum (2004/1.)

Emléklapok (2012/1.)

Gondolatok és álmok e-mollban (2002/5.)

Kötés vagy vonás

I. rész (2006/3.)

II. rész (2006/5.)

III. rész (2006/6.)

IV. rész (2007/1.)

„Fölfelé megy a borban a gyöngy” I-II. (2010/1. és 2010/2.)

Oktáv-fogás – vagy mégsem? (1999/1-2.)

„Sem túl kevés, sem túl sok...” – ütemvonal megkövetés (2000/6.)

Tanulságok és gondolatok a szombathelyi Koncz János Hegedűverseny után (1996/3.)

### **Elismerései:**

- 1981: Kiváló művész
- 2006: Weiner Leó-díj

A Bartók vonósnégyes tagjaként:

- 1963 – a Liège-i Nemzetközi Vonósnégyes Verseny első díja
- 1964 – Liszt Ferenc-díj

- 1964 – UNESCO-díj
- 1970 – Kossuth-díj
- 1985 – Bartók–Pásztory-díj
- 2008 – A Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztje a csillaggal polgári tagozata
- 2009 – Prima díj

(Forrás: wikipédia)